

Tangence



Le silence et la fureur

L'économie baroque de l'écriture dans *Avant le chaos* d'Alain Grandbois

Michel Lord

Numéro 50, mars 1996

Lectures de nouvelles québécoises

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025891ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025891ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lord, M. (1996). Le silence et la fureur : l'économie baroque de l'écriture dans *Avant le chaos* d'Alain Grandbois. *Tangence*, (50), 36–54.
<https://doi.org/10.7202/025891ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le silence et la fureur. L'économie baroque de l'écriture dans *Avant le chaos* d'Alain Grandbois¹

Michel Lord

Tout votre silence se dressait soudain
comme un grand cri emplissant ma
nuit.

ALAIN GRANDBOIS, «C'est à vous tous...»,
Les îles de la nuit

Dans le champ restreint du genre narratif bref, les années 1940 paraissent exemplaires de la montée de la modernité au Québec, même si la tendance de fond demeure terroiriste. Entre Sylvain (*Dans le bois*), Germaine Guèvremont (*En pleine terre*), Louvigny de Montigny (*Au pays de Québec*) et Madeleine Grandbois (*Maria de l'hospice*) se fauillent de plus en plus de voix modernes telles que Berthelot Brunet (*Le mariage blanc d'Armandine*), Yves Thériault (*Contes pour un homme seul*), Réal Benoit (*Nézon*) et Jean-Jules Richard (*Ville rouge*). Parmi celles-ci, la voix d'Alain Grandbois, celle du narrateur discrètement autobiographique d'*Avant le chaos*, se démarque nettement de tout ce qui a pu être écrit dans toute l'histoire de la littérature québécoise. «Rien dans notre littérature à quoi relier *Avant le chaos*»², souligne Jacques Blais. De la soixantaine de recueils publiés dans les années 1940, *Avant le chaos* apparaît également comme le plus complexe, formellement parlant, comme le plus déroutant, le plus hermétique, le plus clos sur lui-même, en dépit du fait que le narrateur — du moins dans la première édition, celle de 1945 et qui m'intéresse exclusivement ici —, parle toujours à la première personne et raconte des aventures qui lui sont arrivées à travers le monde. Nous sommes aux antipodes des récits du ter-

1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur «l'évolution des formes dans le genre narratif bref au Québec (1940-1990)», subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC).

2 Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1974, p. 108.

roir qui fonctionnent comme un discours impersonnel et centripète, toujours orienté vers un actant collectif, la famille, qu'il s'agit précisément de circonscrire et même de conscrire à l'espace idéologique restreint de la paroisse terrienne. L'impersonnel terroiriste crée de la transparence (en raison souvent de la simplicité formelle du genre), alors que l'énonciation personnelle grandboisienne — tendant pourtant continuellement à s'effacer au profit du discours d'autrui — crée autant d'opacité que de clarté. S'il n'y a pas de réponse absolue à donner quant aux raisons d'une telle stratégie ou d'un tel effet d'écriture, il nous est tout de même possible d'en décrire la manière et d'essayer de voir ce qui se cache derrière cette forme narrative aussi ouverte que fermée.

Une discrétion exemplaire et une pratique hybride

À la discrétion légendaire de Grandbois, que beaucoup de critiques soulignent avec force³, correspondent deux genres, tous deux brefs, souvent proches par le sujet de l'énonciation, soit la poésie et la nouvelle. Grandbois a surtout pratiqué ces deux genres permettant le déploiement des fantasmes du sujet et son voilement hermétique (la poésie) ou fragmentaire (la nouvelle moderne). Dans ce dernier cas, ce qui se donne à lire, surtout dans des nouvelles fortement autobiographiques comme celles d'*Avant le chaos*, prend la forme de séries séquentielles d'apparence décousues⁴, mais reliées entre elles par un narrateur qui se raconte moins qu'il cherche à réimprimer dans sa mémoire des bribes d'un passé révolu. D'ailleurs, à ce chapitre, son projet est on ne peut plus clair : « J'ai écrit ces nouvelles pour retrouver ces parcelles du temps perdu, pour ressusciter certains visages évanouis. »⁵ Le projet de Grandbois me semble se situer précisément

3 Marcel Fortin, passant en revue la critique d'*Avant le chaos*, souligne ceci : « Homme modeste [...] Pudique et raffiné [...]. On ne peut plus distingué, Grandbois, en tous cas celui dont la critique trace à l'envi le portrait, fait montre de retenue », dans *Histoire d'une célébration. La réception critique immédiate des livres d'Alain Grandbois 1933-1963*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 143.

4 Jacques Blais parle de « l'allure sporadique de la composition [...] Tout cela, mal agencé, disjoint, avec de soudaines ruptures qui ont l'air gratuites [...] Ces aléas de la composition ont l'avantage [...] d'illustrer la nature d'existences régies par le hasard », dans *Présence d'Alain Grandbois, op. cit.*, p. 108-109.

5 Alain Grandbois, « Avant-propos », *Avant le chaos*, Montréal, Les Éditions Modernes limitée, 1945, p. 9. Toutes les citations subséquentes d'*Avant le chaos* proviennent de cette édition originale de 1945.

entre le processus de résurrection et celui d'évanescence de morceaux d'histoire au cours desquels le moi s'est entremêlé à autrui. Sa discrétion le porte alors vers l'exploration, nouvelle en 1945, de ce concept de reconstruction fragmentaire du monde et de soi, qui permet de dire peu, mais de suggérer beaucoup. Comme le souligne Nicole Deschamps, «*Avant le chaos* [...] dit plus que son pittoresque de surface»⁶.

Mais pour d'autres, Grandbois est épris de «la démangeaison de parler pour ne rien dire [et] donne dans l'exotisme le plus extravagant»⁷, oubliant d'exploiter, comme sa sœur Madeleine, dans *Maria de l'hospice*, «le terroir canadien»⁸. D'autres comme Rex Desmarchais apprécient l'exotisme de l'œuvre, mais ce qui frappe aujourd'hui, lorsqu'on fait le tour de la critique de 1945 à nos jours, c'est davantage le mélange, sinon la confusion des genres dont fait preuve le recueil, certains, comme René Garneau, y voyant «un bon roman d'aventures», tout en parlant dans le titre de son article de «conteur»⁹. Les éditrices de l'édition critique de 1991 accréditent le caractère génériquement romanesque du recueil :

[C]e recueil de quatre nouvelles forme une véritable unité romanesque, puisqu'on y retrouve le même personnage d'écrivain voyageur, d'origine canadienne, allant et venant de Djibouti à [...] Tchentou [...].¹⁰

Nicole Deschamps, dans l'édition de poche du recueil, signe une introduction dont le titre même, «Un voyageur surpris par la poésie», fait allusion à deux genres, le récit de voyage et la poésie. Plus loin, Deschamps ajoute :

Avant le chaos pourrait se lire à la fois comme autobiographie éclatée et comme roman d'apprentissage. [...] Tout le mystère

6 Nicole Deschamps, «Les nouvelles de Grandbois comme objet transitionnel», *Urgences*, n° 24, juillet 1989, p. 22.

7 Harry Bernard, *L'autorité*, 16 juin 1945. Cité par Marcel Fortin, *Histoire d'une célébration*, op. cit., p. 138.

8 Émile Bégin, «*Avant le chaos*», *L'enseignement secondaire au Canada*, vol. XXV, n° 1 (octobre 1945) p. 65. Cité par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, «Introduction», *Avant le chaos et autres nouvelles*, édition critique, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Bibliothèque du Nouveau Monde, 1991, p. 27-28.

9 René Garneau, «Une famille de conteurs : *Maria de l'hospice* et *Avant le chaos*», *Le Canada*, 26 mars 1945, p. 5. Cité par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, op. cit., p. 28.

10 Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, op. cit., p. 25.

du travail de la littérature s'accomplit dans ces transpositions plus ou moins romancées. Grandbois semble en pousser l'expérimentation avec une acuité particulière dans ses nouvelles, dont il fait en quelque sorte son laboratoire d'écriture.¹¹

Marcel Dugas, un ami de Grandbois, révèle lui aussi la forte dimension à la fois autobiographique, réaliste et romanesque d'*Avant le chaos*:

C'est bien! C'est fort intéressant. J'ai reconnu Tania que vous avez un peu «arrangée». Tout est vrai, mais la fin de cette femme n'est-elle pas tout à fait inventée, comme il se doit dans un roman?¹²

Véritable laboratoire d'écriture donc, «le genre problématique d'*Avant le chaos* [...] relèverait à la fois de la nouvelle, de la chronique, des souvenirs et du récit de voyage»¹³. Chez Grandbois, il y a un peu de tout cela, ce qui donne au texte sa densité et son aération, Grandbois s'exhibant dans ces «souvenirs» fragmentés et se cachant aussi derrière la polyvalence et la pluralité des types de discours, constitués d'ellipse (vides textuels, temporels), de paralipses (manque d'information) et de paralepses¹⁴ (trop d'information), phénomènes de discrétion et de digression épousant les contours d'un «réel» montré/caché, vécu/rêvé, qui remonte par bribes à la surface. C'est cette problématique du plein et du vide narratif et de la reconstruction/déconstruction, du voilement/dévoilement d'un certain passé et du moi, qui est toujours sous-jacente à la plupart des nouvelles d'*Avant le chaos*. Ce qui rend ce phénomène encore plus évident, c'est que le narrateur le souligne lui-même:

Les histoires vraies [...] ont souvent un dénouement que le souci de la mesure et l'art de la composition seraient justifiés de repousser. Mais ceci [Grégor] est une histoire authentique, et je me permets de négliger les rythmes et les tempos par ce qu'on a convenu d'appeler littérature. (p. 153)

Je ne crois pas à la négligence du narrateur, pas plus qu'à celle de l'auteur, écrivain au métier trop sûr pour que l'on puisse

11 Nicole Deschamps, «Un voyageur surpris par la poésie», *Avant le chaos*, Montréal, coll. «BQ», 1994, p. 12-13.

12 Marcel Dugas, lettre à Alain Grandbois citée dans *Avant le chaos et autres nouvelles*, édition critique, *op. cit.*, p. 16.

13 Marcel Fortin, *op. cit.*, p. 130.

14 Sur la paralipse et la paralepse, voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 211-212.

accréditer un tel jugement autocritique. Car pour Grandbois lui-même, ce qu'il rythme ainsi, ce sont bien des «nouvelles» (p. 9), qui ont au surplus un statut proprement littéraire.

Une syntaxe cachée

Ce qui constitue la première édition d'*Avant le chaos*, si elle paraît polygénérique, mal agencée ou même négligée, n'en demeure pas moins fortement organisé. Le système, pour n'être pas clos, existe sous la surface discursive qui lui donne forme. Une série textuelle prend bel et bien forme novellière, de par son économie même qui s'efface à première vue devant le baroquisme évident d'un discours ayant l'air d'être libre de toute attache, l'énonciation ne servant apparemment que de pivot déplaçable au gré de la fantaisie d'un voyageur avide d'exotisme. De ce fait, ce qui frappe, c'est un vaste espace et un imposant personnel «romanesques». Le contenu actoriel et spatial des nouvelles dément même à plusieurs égards le titre du recueil, car il règne bien souvent dans les univers traversés par le narrateur une sorte de chaos¹⁵, lié soit à des guerres larvées ou simplement à une atmosphère carnavalesque peuplée d'errants, d'exilés, de narcomanes et d'autres types d'acteurs perdus dans le labyrinthe du monde. Les personnages principaux ou secondaires — il y a en a des dizaines — vivent presque tous dans une tension extrême, entre deux séquences de vie, incertains de l'avenir, déçus par les illusions du «réel», vivant dans un rêve fuyant, de manière excessive mais souvent abrutis par des abus d'alcool et d'opium. Le narrateur, qui les suit dans leurs parcours, leur déléguant souvent la parole, crée ainsi cet effet d'éclatement, de fragmentation¹⁶ et d'égarement autant de la part des personnages que du récit qui leur donne forme, le narrateur semblant seul garder la tête froide au milieu de ce chaos.

Pour y voir clair, examinons les nouvelles du recueil. Elles ont en moyenne une dizaine de séquences, ce qui donne une

15 De sorte qu'au lieu d'*Avant le chaos*, Grandbois, qui voulait intituler son recueil «Avant le déluge», se référant à la Deuxième Guerre mondiale, véritable catastrophe pour lui et pour le monde, aurait pu intituler son livre *En plein chaos*, comme Guèvremont avait intitulé son premier recueil de nouvelles, *En pleine terre*.

16 Jean-Pierre Boucher a bien étudié cet aspect du recueil dans «Un relai de narrateurs: *Avant le chaos* d'Alain Grandbois», *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 117-129.

idée du degré de fragmentation de ces textes d'une cinquantaine de pages. Le contenu des séquences est apparemment dysfonctionnel, au sens où la série des macropropositions¹⁷ narratives contenues à l'intérieur des séquences semblent s'enchaîner à vau-l'eau. Pourtant, le discours s'organise toujours selon une chronologie et une logique narrative rigoureuses.

J'analyserai maintenant les nouvelles pour montrer dans le détail le fonctionnement du discours narratif chez Grandbois. Dans une orientation carnavalesque¹⁸, le narrateur de la première nouvelle, «Le 13», décrit une fête populaire, avec sa «danse *indescriptible* de l'amour [et son] orgie diabolique...» (p. 15¹⁹), à l'oasis d'Ambouli, près de Djibouti, fête à laquelle il se mêle, mais en spectateur fasciné. Puis il se retrouve «devant le marché» (p. 15), autre lieu propice à l'éclosion du carnavalesque, où il s'égare; là, complication «soudain[el]», il est «brusquement saisi» par «un grand type maigre [qui] s'exprimait en français avec un fort accent britannique [et dont] la voix était curieusement enrouée» (p. 15-16). Suit une scène entre un vendeur arabe, le mystérieux acteur et le narrateur, à qui on demande de l'argent. La réaction du narrateur sera dominée par la colère: «La colère m'étouffait» (p. 16). Mais cette séquence se résout de manière contrastée et abruptement par des éclats de rire²⁰ du mystérieux acteur qui disparaît: «Il éclata de rire et sortit» (p. 16).

17 J'entends utiliser ici le modèle quinaire, constitué de la série des fonctions ou des macropropositions narratives suivantes: orientation/état initial, complication, évaluation/réaction, résolution, morale/état final, qui dans les récits canoniques se suivent et s'enchaînent dans un ordre régulier à l'intérieur d'une séquence; un récit peut être constitué d'une seule ou de plusieurs séquences, contenant des macropropositions narratives plus ou moins logiquement ordonnées, selon sa complexité. Voir à ce sujet Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

18 Pour Bakhtine, le carnavalesque tient entre autres au mélange du haut et du bas, du noble et du vulgaire dans un même espace public. Le texte littéraire représente formellement ce mélange.

19 C'est moi qui souligne. Dans cette citation, comme dans les suivantes de Grandbois, les points de suspension non mis entre crochets sont de l'auteur. On notera que la suspension de la parole joue un rôle capital dans l'articulation du récit, ou dans sa désarticulation.

20 Il faut se rappeler de ce début de nouvelle et de recueil, car il est à mettre en parallèle avec la finale de la toute dernière nouvelle du recueil, «Le rire». Il y a là quelque chose qui relève de la formalisation d'ensemble et qui touche à la fonction «Morale» du discours grandboisien. J'en reparlerai.

La deuxième séquence du «13» se déroule encore à Djibouti, mais dans un bar, autre lieu à potentiel carnavalesque. La complication prend alors la double forme de la réapparition de «la voix enrouée du matin» (p. 19), puis de la lecture de textes littéraires par cette voix, qui est celle de Bill Carlton, personnage central de cette nouvelle, qui pourrait fort bien s'intituler «Carlton», comme deux des autres s'intitulent «Tania» et «Grégor». L'économie du récit s'organise en effet autour et en fonction de cet acteur-clé, dont l'importance tient plus que tout autre chose à la voix, à sa diction, mais aussi à sa discrétion. Ce qui autorise à croire qu'il s'agit d'une complication, c'est la réaction que cette voix provoque en lisant un poème de Blaise Cendrars, non pas tant chez le narrateur que chez les acteurs périphériques qui se trouvent dans le bar :

[T]apis, muets, guettant, [ils] écoutaient] sans les comprendre ces syllabes étrangères qui les fascinaient, surtout cette étrange voix qui les plongeait, par la puissance souveraine de la poésie, au cœur même de la magie incantatoire. (p. 21-22)

L'intérêt de cette complication et de la réaction qu'elle provoque tient au fait qu'elle renverse les données de l'exotisme : dans un monde exotique, un texte français est lui-même perçu comme totalement exotique et même magique, à la frontière du fantastique, provoquant même «une sorte de respect mêlée de terreur et de fascination», comme si l'on se trouvait devant «un être surnaturel» (p. 22). L'organisation narrative s'apparente ainsi à celle du discours fantastique, avec ses apparitions étranges, ses effets de terreur issus de l'incompréhension des phénomènes qui surviennent dans la réalité. Or, le texte de Grandbois, s'il n'est pas fantastique, épouse tout de même en partie cette forme canonique en problématisant un effet d'étrangeté. Mais il y a plus, car c'est par la lecture d'un texte poétique que «Le 13» prend cette forme étonnante. Dès lors, on ne se surprendra pas, à la lecture de la résolution de cette séquence, de retrouver quelques phrases aux accents tout à fait poétiques, anaphoriquement repris dans les derniers mots de la nouvelle : «Et nous regardions trembler, jusqu'à la pâleur de l'aube, les étoiles de la nuit africaine» (p. 22) ; «et nous regardâmes trembler jusqu'à l'aube les belles étoiles de la nuit française» (p. 40), passages qui renvoient intertextuellement aux recueils poétiques *Les îles de la nuit* et *L'étoile pourpre*, d'Alain Grandbois. En deux séquences, la nouvelle a déjà exploité le carnavalesque, mélangeant le dramatique et le comi-

que, et une sorte de fantas(ma)tique issue de l'incorporation d'un texte poétique dans le discours narratif.

Dans la troisième séquence, le discours se fragmente encore plus, mais comme dans le conte traditionnel, par l'ajout d'un récit de Carlton dans le récit. Mais avant de laisser parler Carlton, le narrateur oriente la séquence en précisant que si «Bill était à peu près intarissable, il était difficile pour un homme d'user de plus de discrétion que [lui] dans les choses qui pouvaient le concerner personnellement. Sa réserve était extrême» (p. 23). Comment ne pas voir là le portrait du narrateur lui-même? Puis de la discrétion, le discours passe à la digression, Carlton racontant au narrateur l'histoire de sa vieille tante et de son palmier, hyporécit représentant une forme de coïncidence, de hasard, de relation étranges entre la dame et son arbre, qui meurent en même temps. Mais, détail révélateur, le narrateur garde le silence total après ce récit du palmier: «Mais tu n'oses pas me dire que tu ne me crois pas! Mais avoue donc que tu imagines que je te raconte des bobards... [...] Je haussai les épaules» (p. 25).

Tout cela semble compliquer à souhait la forme du récit, alors qu'on y décèle au contraire une cohérence cachée: la complication, non encore exploitée dans cette séquence, survient *comme par hasard* dans la conversation, qui suit le récit de Carlton, alors que le narrateur évoque le crédit que «des gens [...] accordent au chiffre 13» (p. 27), ce qui cause un conflit entre les interlocuteurs. La réaction est brusque, Carlton coupant la parole au narrateur: «Ne parle pas ainsi, tu n'en as pas le droit. [...] Tu n'en as pas le droit, tu n'en as pas le droit...» (p. 27). Les deux subrent alors dans le silence. Tout se passe comme si certains sujets devaient passer par le détour de la digression, qui ne provoque que silence²¹, ou par celui de la conversation à bâtons rompus, qui provoque l'obligation de se taire, le dernier exemple illustrant la fureur de la diction actorielle, dans la répétition (de l'inter/diction) et la suffocation de la diction, représentée par les points de suspension. Déjà se dessine avec de plus en plus de précision l'isotopie du silence, du vide discursif, signe formel de la relation entre la discrétion et la digression narratives.

21 Cécile Cloutier a déjà relevé l'importance du «Silence dans la poésie de Grandbois», dans *Grandbois vivant*, communications du colloque organisé par le Centre de recherches en poésie québécoise d'aujourd'hui de l'Université de Toronto, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 49-53.

La quatrième séquence met logiquement un terme à cette relation d'acteurs qui doivent se séparer sans qu'aucune raison soit donnée. Si les raisons existent, elles sont maintenues dans le silence, bien que le hasard objectif soit fortement suggéré : « Au revoir, me dit-il [Carlton]. Les routes du vaste monde sont nombreuses, mais elles finissent toujours par se rejoindre. Nous nous reverrons... » (p. 28). Et comme par un étrange hasard, cette disjonction des interlocuteurs a pour effet de rompre l'enchantement : « Le départ de Bill avait rompu *l'enchantement* » (p. 28). Or, leur réunion, proleptiquement annoncée (« nous nous reverrons ») survient, textuellement du moins, dès la séquence suivante, mais après une ellipse temporelle d'un an et un déplacement de l'Afrique vers la Chine. Dans cette cinquième séquence, c'est le narrateur qui prend plaisir à digresser, en décrivant comme un chroniqueur la situation politique de 1934 en Asie. Au terme de cette digression, il délègue la parole à un prêtre au discours sybillin, qui lui conseille étrangement de ne pas prononcer le nom de Carlton : « Tout ceci pour vous dire qu'il est certains noms qu'il est préférable de ne pas mentionner. Celui, par exemple, celui du major Carlton » (p. 31). Prolifère véritablement chez Grandbois, sans que tout soit expliqué, l'isotopie du devoir ne pas dire.

Après une ellipse de quelques jours, et un déplacement à Macao, ville célèbre pour ses maisons de jeu, s'ouvre la sixième séquence, sans réelle complication, si ce n'est le fait que le narrateur reçoit une lettre de Carlton (assurant une présence textuelle du protagoniste), qui, citant et parlant encore de la poésie, prévient le narrateur des dangers du fan-tan qui, comme par hasard, réactive l'isotopie du (jeu de) hasard. Une autre ellipse, de quatre mois cette fois, et un autre déplacement à Moukden, en Chine, débouche sur la septième séquence qui permet de conjindre à nouveau les protagonistes, presque par enchantement, tout à fait par hasard (« Je vis Bill à Moukden quatre mois plus tard », p. 34) et d'introduire enfin le titre de la nouvelle (« C'était un vendredi, le 13 juillet », p. 34). Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, le narrateur digresse à nouveau — mais le fait-il vraiment ? —, déléguant la parole à un jeune médecin chinois, errant comme le narrateur et Carlton, qui décrit la situation politique complexe de l'époque en Asie, esquissant ainsi la complexité, les contraintes et l'ordre contestable des choses humaines qui se cachent sous la couverture des événements : « Nous devons quitter le pays [dit le

Chinois], mais où irons-nous?... Et encore, si cet "ordre" qu'on nous impose [...] apportait quelque valeur réelle..." (p. 35).

Puis c'est le narrateur qui annonce à Carlton qu'il part le soir même pour Kharbine. Réaction de Carlton: «Tu ne partiras pas» (p. 36). Raison: «On ne part pas un vendredi le 13..." (p. 37). Réaction du narrateur à la réaction de Carlton: «J'eus vraiment, à cette minute, pitié de lui» (p. 37). Après une ellipse d'à peine une nuit, le narrateur prend connaissance à Kharbine d'une dépêche annonçant la capture de plusieurs Européens dont Carlton. Cette «nouvelle» peut être considérée comme une complication, mais à distance, car elle ne touche le narrateur qu'indirectement, Carlton étant la victime de cette complication. Le narrateur réagit tout de même fortement à celle-ci, mais pas comme on s'y attendrait: «[J']éclatai de rire» (p. 38). Une dernière ellipse de plusieurs mois et un dernier déplacement en France, à Cannes, conduit le récit à son terme, la neuvième séquence. Le narrateur y boit dans un bar avec quelqu'un, alors que, «soudain», entre Carlton. L'arrivée inattendue (mais annoncée par cet éternel survenant) de Carlton constitue la complication:

Hildegarde chantait. [...] nous nous laissions tous bercer par cette émotion facile [...] qui nous livrait sans défense aux mille sortilèges du rêve. Je vis soudain entrer Bill. (p. 39)

Il y a là quelque chose de quasi surnaturel, et puis, filant l'isotopie du hasard objectif, Carlton souligne, à propos de son enlèvement en Chine, qu'il y a eu treize jours entre le moment où il a été fait prisonnier et son relâchement. La nouvelle se termine non sur un «je», mais sur un «nous», sur cette phrase aux accents poétiques qui invite au silence, à une forme d'oubli, d'immersion «devant la mer [et] la nuit» (p. 40).

On le voit, de cette analyse se dégage, outre la logique narrative rigoureuse, certaines tendances formelles: des silences marqués, des digressions prononcées, l'immersion et l'effacement du narrateur derrière et dans le flot de son discours, un certain carnavalesque et une forme de surréalisme. Je voudrais maintenant montrer que ces éléments parcourent l'entier du recueil et lui donnent son sens.

Des silences marqués et des digressions prononcées

Dans «Tania», un discours problématisant le questionnement intégral est embrayé par le narrateur qui dévoile partiellement et

indirectement son identité dans la finale («Alain», p. 80) et qui se demande dès les premiers mots s'il a aimé une femme, Tania, et si elle l'a aimé. Aucune réponse n'est donnée, si ce n'est la nouvelle elle-même, où les deux acteurs (en principe) principaux, le narrateur et Tania, sont peut-être les plus taciturnes, les plus en retrait, le narrateur déléguant très souvent la parole à des acteurs périphériques, qui appartiennent au cercle d'amis de Tania et du narrateur, cercle d'amis réunis au début, dispersés vers le milieu, alors qu'à la fin les protagonistes sont à nouveau réunis par le plus grand des hasards.

On pourrait donc dire que la complication narrative qui lance et génère le discours est posée dès les premières phrases: «Peut-être ai-je aimé Tania? Je ne le sais pas. [...] Elle m'a peut-être aimé? Je l'ignore» (p. 41). C'est que le narrateur autant que Tania sont placés sous le signe du silence, de la taciturnité, de l'ignorance (du non-savoir) et ne se révèlent jamais complètement l'un à l'autre, ne peuvent donc pas savoir la vérité sur leur relation amoureuse, qui n'est jamais qu'effleurée, suggérée, évanescente. En revanche, les autres acteurs sont bavards, le narrateur — toujours d'une discrétion exemplaire — s'effaçant au profit de ceux-là.

La forme n'est donc pas facile à cerner en terme canonique, mais l'on peut dire qu'il y a des séquences, onze en tout, qui ne contiennent presque jamais les quatre ou cinq macropositions réunies selon la convention, mais qui sont plutôt dominées par le discours réflexif, évaluatif, mais surtout évasif du narrateur. Il s'évade volontiers de son discours pour laisser parler autrui, autour de ce qui l'intéresse, l'inquiète, l'obsède, l'idée fixe étant ici l'amour impossible. Tout se passe comme si les fonctions cardinales, nodales, s'effaçaient au profit des fonctions indicelles: tout devient indice informant mais aussi in-formant, dé-formant, le narrateur demeurant à jamais dans l'ignorance de la question principale posée dans l'incipit. Le discours tourne ainsi en rond, en spirales centrifuges, comme par vagues narratives superposées faites de scènes, de récits dans le récit, qui se rapprochent ou s'éloignent d'un sujet de l'énonciation qui, ce faisant, cherche toujours un peu à se garder à distance de lui-même.

Dans un premier temps, l'accent est mis sur deux acteurs périphériques faisant partie du cercle d'amis, Hélène et Kyrov. Lui aime Hélène, mais elle non. La situation semble plus claire qu'entre le narrateur et Tania, mais la finale montrera qu'il n'en

est rien et que les amours malheureuses de l'un sont la mise en abyme des amours de l'autre. Paradoxalement, le narrateur dira à la fin de cette première séquence: «Mais ceci n'est pas l'histoire d'Hélène, ni celle de Kyrov» (p. 44). Pourtant, il vient de consacrer quatre des quarante pages de la nouvelle à ces deux personnages, dont il ne s'agirait pas de raconter l'histoire. Le discours signale d'emblée sa forme axée sur l'esquisse et sur l'esquive. On donne beaucoup d'information sur deux acteurs, mais cette naissance narrative donne lieu à une sorte d'avortement, qui n'aura pas lieu puisque l'histoire d'Hélène et Kyrov resurgira.

Ce n'est que dans la deuxième séquence qu'apparaît le personnage éponyme lié à la problématique du silence: «Personne de nous n'entendit non plus ce jour-là le son de sa voix» (p. 45); «J'avais à plusieurs reprises tenté de lui parler, mais sans aucun succès» (p. 46). La complication réside justement ici dans le silence, le non-événement verbal; c'est le principe de la complication qui génère au moins une réaction, celle de la «tentation de parler», même si la résolution est aussi négative que la complication. Mais dans la troisième séquence, se produit un «miracle». Tania parle (sorte de complication heureuse ou de transformation de la complication initiale fondée sur l'ignorance, elle-même née du silence): «Je plaisantai: — Mais c'est un miracle! Mais nous vous croyions muette!» (p. 47). Mais si Tania parle, c'est pour dire des choses relativement insignifiantes, d'autant plus que, formellement, son discours rapporté reproduit son inachèvement et ses hésitations. En revanche dans la séquence suivante, on trouve le récit de Kyrov racontant l'histoire de Tania, cette Ukrainienne ayant eu à vivre douloureusement la révolution bolchévique puis l'exil et l'errance à travers l'Europe jusqu'à son arrivée à Paris. Ce premier récit dans le récit peut être perçu comme une complication — la vie du narrateur est compliquée par la seule existence de Tania — à laquelle le narrateur va réagir. Mais au terme du récit de Kyrov, le narrateur dit simplement: «Je demeurais silencieux. Je songeais» (p. 51).

Dans la cinquième séquence, le narrateur travaille à mettre de l'ordre dans un livre de Tania, qui reçoit un accueil glacial lors de sa parution: «Et le grand silence se fit, comme sur un enterrement de pauvre, sur le roman de Tania» (p. 55). Ce retour du silence, qui prolifère au rythme où la nouvelle avance, débouche sur la dispersion des amis du cercle et sur le départ du narrateur: «[J]e quittai la France pour un long voyage» (p. 56). Aucune

raison n'est donnée à ce départ, la grande loi du silence obscurcissant le discours grandboisien. Au terme d'une longue ellipse d'au moins un an, le narrateur revient en France, après la désagrégation presque complète du cercle, racontant dans une sixième séquence sa rencontre avec un acteur du cercle fragmenté, l'éditeur de Tania, qu'il juge trop bavard, car il tourne autour du sujet : « Je l'interrompis. L'âge et les malheurs l'avaient rendu bavard » (p. 59). Après une ellipse de quelques jours, dans la septième séquence, en l'absence de Tania, l'amour semble apparaître, véritable présence de l'absence :

C'est alors que je crus aimer Tania. Je la parai de l'auréole d'un destin mystérieusement fatal, elle vint habiter mes songes [...] elle prit dans ma pensée l'importance d'une créature irréelle et diaphane dont la miraculeuse beauté, nourrie de mille lumières secrètes et douces, me torturait sans répit. (p. 61)

Tout cela paraît bien romantique et même fantastique comme expression de sentiment, et rappelle *Aurélia* de Nerval. Or, comme dans une nouvelle fantastique, survient une apparition soudaine, comme Grandbois en a l'art dans ce recueil : « Soudain, devant moi, Kyrov. Surpris par la pluie, j'étais entré dans ce petit cabaret, près de la gare Montparnasse » (p. 62). Cette rencontre provoque une réaction digressive : un second hyporécit de Kyrov, qui raconte cette fois la triste fin d'Hélène, et l'amour qu'ils partageaient, contrairement à ce qui avait été énoncé au début de cette nouvelle, qui est donc également l'histoire de Kyrov et d'Hélène autant que celle du narrateur et de Tania. Puis le narrateur s'en va, sans commentaire fait à son interlocuteur, la loi du silence prévalant à nouveau : « Je partis. Je ne lui parlai pas de Tania » (p. 68). Un creux elliptique de quatre ans sépare les séquences sept et huit, le narrateur retrouvant Tania à Hanoi ; ces retrouvailles se présentent encore, tel un texte fantastique, comme s'il s'agissait de l'apparition de Tania dans une pagode, une Tania mystérieusement transformée par le travail du rêve et qui provoque une sorte de fureur fiévreuse chez le narrateur :

Je crus alors être le sujet d'une hallucination causée par la fièvre, et je faillis crier de saisissement. Car j'avais reconnu Tania [...] *la Tania même que mon rêve avait créée*. (p. 70. En italique dans le texte.)

La séquence suivante est articulée autour d'une scène mettant en discours l'interdiction formelle de parler de l'Ukraine — comme dans « Le 13 », où Carlton interdit que l'on parle du chiffre

13 —, sans qu'une raison soit donnée dans le récit : « Je lui parlai de l'Ukraine » (p. 71). Ce mot cause une complication extrême pour Tania, qui réagit très fortement et lui réplique : « Je t'interdis *formellement* de me parler de ces choses-là » (p. 72, je souligne). Résolution brutale : « Et ce fut tout » (p. 72).

On assiste ici au renforcement de l'isotopie du devoir ne, pas dire (la discrétion), en même temps que du devoir dire (la digression). Après une ellipse non spécifiée, courte, de quelques jours peut-être, sont données les trois dernières séquences. D'abord, il y a la séquence de la scène (du récit — digressif et informatif) du mari de Tania, Christian. Mais dans ce récit, la complication est reliée au fait que le mari de Tania ne parvient pas à communiquer avec elle. Son drame est fondé sur ce qui constitue le point aveugle de la nouvelle : l'absence d'information : « [J]e ne connaissais pas d'elle [une amie de sa femme] la seule chose que j'eusse dû connaître, et que j'ai apprise plus tard. On apprend toujours "plus tard" » (p. 75). La digression problématise ici la discrétion extrême d'une amie et forcément de Tania. L'avant-dernière séquence formalise la séparation définitive du narrateur et de Tania. Cette dernière implore le narrateur de ne pas lui répondre, de garder le silence : « Il t'a dit... Il t'a dit... Ne me réponds pas. [...] Nous revînmes chez elle sans prononcer un seul mot » (p. 79). Quant à la séquence finale, elle fait état de ce qui se passe plus tard jusqu'au règne définitif du silence : « Le silence retomba sur nous, entre nous » (p. 80). Mais il y a plus, la nouvelle se terminant sur une lettre de Kyrov, sorte de troisième récit dans le récit de Kyrov, devenu prêtre, et dans laquelle le narrateur apprend la mort de Tania. Étrange cette finale, où le narrateur s'efface complètement de son propre texte pour laisser toute la place à un hyporécit épistolaire. Discrétion suprême.

Une immersion et un effacement narratifs

Dans « Grégor », autre nouvelle mettant en discours l'amour impossible, le narrateur réexploite les procédés de discrétion, de diversion et de digression, ce qui donne des récits dans le récit, dont la digression narrative de Michel, autre cas de figure de voilement et de mise en abyme du narrateur, Michel racontant ses errances dans le monde et son difficile retour au bercail, sa réémergence. Puis une autre séquence, apparemment à mille lieues de la première, offre la description d'un concours de natation auquel le

narrateur participe. Mais celui-ci ne dit pas que parmi les participants, il y a un certain Grégor, émergeant, survenant dans le concours et dans le discours comme certains personnages grandboisiens, de manière quasi fantastique, et reléguant le narrateur au second rang. Plus loin, l'apparition soudaine, le hasard objectif refont surface: «Je pensais à Nancy [...] à Grégor. Soudain Grégor fut devant moi» (p. 106). Et si Grégor réapparaît dans le décor, le narrateur, lui, ose à peine s'affirmer dans le discours, disparaissant presque, laissant en suspens une réponse à Grégor qui se transforme en question: «Je... Je... Et toi?» (p. 106). En guise de réponse de Grégor, le texte donne ici un vide verbal («Il rit», p. 106) et la scène se termine sur une question du narrateur à Grégor («Quand reviens-tu?», p. 109), laissée sans réponse. On voit que cette nouvelle est, elle aussi, marquée au coin du silence et de l'in-formant. Pourtant, revirement total, une autre séquence illustre le bavardage de Grégor, comme dans une longue digression discursive: «Je voyais Grégor se griser de mots comme un morphinomane se grise de sa drogue» (p. 111). Le narrateur, toujours discret, se garde la petite place, se contentant de ponctuer les interventions de Grégor par des phrases lacunaires, jusqu'à ce que l'imagination décadentiste de Grégor «se tarisse] brusquement» (p. 117).

Lors d'une séquence campée à Constantinople, le discours semble servir de prétexte à parler du roman que le narrateur est en train d'écrire, difficilement, *Samiah*²². Pourtant, le narrateur, qui pourrait en profiter pour mettre de l'avant sa théorie de l'écriture, laisse Grégor digresser sur le sujet, reprochant au narrateur d'écrire une histoire de névrosé, de fou, et lui disant qu'il devrait écrire «une histoire dans le genre des *Trois Mousquetaires*, d'*Arsène Lupin*, une histoire où l'on voit des gens qui tendent à un but, signifient quelque chose...» (p. 126). Puis la nouvelle se noie littéralement dans un épisode encore une fois de type fantastique:

Un soir les deux sœurs emmenèrent à notre table une jeune femme [...] Nariska [...] poète. [...] une magicienne, une fée. J'eus la bizarre impression de l'avoir rencontrée quelque part. Grégor, à sa vue, me parut saisi d'étonnement. (p. 141)

Puis comme par magie encore, tout se dénoue très rapidement dans cette séquence, le narrateur partant pour le Caire (ce sur quoi la suite du récit ne dira mot). Le détour subséquent

22 Alain Grandbois a bel et bien laissé un roman inachevé intitulé *Samiah*.

d'«un court séjour à Paris» (p. 143), puis d'un retour «dans le Midi» (p. 143-144) sert de transition entre la séquence de Constantinople et l'avant-dernière séquence, qui se déroule en Provence, où le narrateur se permet un de ses rares épanchements, tout en discrétion :

Je jouissais d'un jardin à l'abandon, redevenu sauvage [...]. Je vivais seul, comme après chacun de mes voyages. Je lisais, j'écrivais des poèmes que je déchirais aussitôt [...] je reprenais pied avec moi-même, j'étais heureux. (p. 144)

Écrire et déchirer ce qu'il écrit, parler et s'effacer, perdre pied et reprendre pied, faire le vide et faire le plein, n'est-ce pas là un des secrets de l'œuvre grandboisienne ? La scène finale permet de dévoiler encore un autre visage de cette problématique. Grégor est mort, et le narrateur veut révéler la vérité à Nancy, qui n'a cessé de l'aimer, mais il ne peut pas, car elle le force à se taire : «Laisse-moi te parler. [...] il faut que tu saches... — Non, tais-toi. Tu vas me raconter qu'il aime une autre femme...» (p. 157). Autre occurrence de la loi du silence : «Je n'ai pas eu le courage de dire à Nancy la vérité» (p. 157). De manière étonnante, mais cohérente dans le contexte d'effacement du narrateur, la nouvelle se termine sur une apostrophe au (et une mise en avant du) narrataire, fort discret — forcément — puisqu'il est lui aussi livré au silence final : «Mais vous qui lisez ces lignes, qu'auriez-vous fait à ma place, dites-moi?» (p. 157).

La remontée du carnavalesque : la leçon du rire

Dans la dernière nouvelle, «Le rire», le narrateur semble trouver la solution — déjà esquissée dans «Le 13» — à l'ensemble de la problématique du recueil, où le discours hésite entre le dramatique et le «comique», passant du sérieux le plus grave au rire le plus cathartique.

Le tout commence sous forme d'altercation entre le major D..., du consulat britannique de Shanghai, et le narrateur. Ce dernier met toutefois l'accent dès le début du récit sur son propre silence, qui «accable» le major, mais qui semble le laisser, lui, indifférent ; le narrateur finit par parler de quelque chose qui est à mille lieues de ce dont ils devraient parler : «Je songe à Talma [...] Il savait exprimer toutes les passions, et surtout celles qu'il ne ressentait pas, avec l'aisance la plus merveilleuse» (p. 160). On dirait le projet de Grandbois dans *Avant le chaos* : exprimer

tragiquement les passions des autres avant tout, mais dans une distanciation critique presque brechtienne, cacher le plus possible les siennes propres — les noyer, les immerger — dans un discours d'une grande pudeur, d'une grande discrétion. Et le major D... semble en remettre sur le peu d'importance de la personne qui est devant lui: «Car vous pensez bien, jeune homme, que l'on se f... assez [...] de votre chère existence» (p. 160). Notons qu'il y a certainement quelque chose de mordant dans cet échange, car le narrateur réplique: «[J]e ne me souviens pas de vous avoir demandé quoi que ce soit» (p. 61).

Dans l'avant-dernière séquence, après des parcours labyrinthiques à travers la Chine, sur le fleuve Yang-tsé-Kiang, et jusque dans son «estuaire boueux» (p. 171), le narrateur opère un changement radical dans son discours et renoue subtilement avec les premières pages du recueil, en ce sens où, comme dans «Le 13», la séquence est tout à fait carnavalesque, mais de manière plus intense encore, car s'y fusionnent le tragique suprême et le comique le plus grotesque. Sur la place publique, le narrateur raffiné se mêle d'abord à la foule bruyante, véritable mer de monde, pour assister à l'exécution d'une vingtaine de coolies: «[T]oute la ville paraissait s'y être donné rendez-vous. Les gens s'interpellaient, riaient. [...] Un matin de fête» (p. 196). Ce qui déclenche un rire encore plus fort, qui ajoute à la «fête», c'est un événement des plus banals: un des coolies, qui avait demandé la cigarette que le narrateur fumait, tombe dans la boue. Tous éclatent de «rire à gorge déployée» (p. 198), y compris les condamnés à mort. Même baignant dans la boue, touchant presque à la mort, l'être humain parvient à faire triompher le rire.

- La séquence finale ouvre le récit à une «Morale» du même type. Le narrateur y apprend la mort du major D..., et surtout la manière dont il est mort: «[I]l eut ce petit grincement de gorge²³ [...] qui était sa manière à lui de rire, puis ce fut tout. Alors!» (p. 201). Ainsi finissent par se rejoindre, par le plus grand des hasards mystérieusement contrôlés par le destin, au terme d'un long voyage, la vie et la mort, le tragique et le comique²⁴, tous

23 «Grincement» qui renoue secrètement avec «la voix [...] curieusement enrouée» de Carlton, dans «Le 13», et qui éclate de rire.

24 Il est difficile de ne pas penser ici à la préface de *Cromwell* (1827), dans laquelle Victor Hugo énonce les nouvelles règles du drame romantique, fait du mélange des contraires, et surtout du tragique et du comique.

les contraires problématisés puis résolus dans ce qui fait la caractéristique de l'humain : le pouvoir parler, le devoir se taire et, moralité finale, le savoir (en) rire. *Avant le chaos* se constitue ainsi en véritable recueil de nouvelles d'apprentissage.

Un surréalisme postmoderne

Dans son ouvrage sur le surréalisme, André-G. Bourassa dévoile bien les liens permettant de rattacher l'œuvre de Grandbois au mouvement français, mais il se montre très critique et s'en tient à la poésie. Or, à la relecture de l'œuvre en prose, force nous est de constater la filiation qu'*Avant le chaos* entretient avec *Nadja* (1928), d'André Breton, surtout en raison de la récurrence du hasard objectif et de la topique du « merveilleux » généralisé. Mais je crois, comme Bourassa, que « Grandbois n'est cependant pas un surréaliste au sens strict »²⁵, le ton et surtout la mise en discours étant par trop personnels. Si l'auteur se raconte, se « biographise », ce qui fascine, c'est bien plus la manière dont il s'efface de son propre discours, montrant par sa grande discrétion et par son choix du genre narratif bref, que ce dernier n'est pas, chez lui, une forme qui se contraint de l'extérieur, mais bien de l'intérieur. Le choix du bref chez Grandbois répond à une exigence de silence et de fragmentation, d'un certain hermétisme aussi, et c'est peut-être ce qui explique son échec romanesque (avec *Samiah*) ainsi que sa propension à privilégier toute sa vie durant la poésie et la nouvelle²⁶.

En revanche, Grandbois est aussi animé par la fureur de l'aventure, de l'exotisme, et du désir d'en rendre compte. D'où sans doute les nombreuses digressions, prenant la forme d'hyporécits dans les nouvelles, et qui servent autant à voiler qu'à dévoiler ce qui fait l'essence de ce narrateur autobiographique qui nage et se noie en se diffractant dans son propre discours et dans celui d'autrui.

Comment ne pas voir la cohérence interne d'une telle œuvre, sa logique implacable qui structure un discours de l'errance,

25 André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1977, p. 74.

26 Nicole Deschamps explique très bien ce rapport « essentiel » de Grandbois à la nouvelle, dans « Les nouvelles de Grandbois comme objet transitionnel », *Urgences*, op. cit., p. 23.

apparemment libre de toutes attaches, mais qui s'organise comme un système à la fois rigoureux et riche, unique et multiple, polyvalent et polysémique. Le tour de force de Grandbois tient sans doute au fait qu'il a su avant tous les poètes et avant tous les prosateurs québécois « rompre les amarres »²⁷ et, alors que le Québec est en grande partie amarré au terroirisme — pour filer la métaphore maritime —, voguer allégrement en pleine modernité. Mais le discours nouvellier de Grandbois s'inscrit bien comme une pratique non pas uniquement moderne, ce qu'il est incontestablement par rapport au discours traditionnel des années 1940, mais d'ores et déjà comme une œuvre postmoderne, dans toute sa splendide impureté générique. Mélangeant et déconstruisant les genres et les sous-genres (l'autobiographie, le récit d'aventure, de voyage, d'apprentissage, la chronique, l'écriture surréalisante aménagée presque à la manière fantastique, etc.), l'œuvre narrative brève de Grandbois exploite dans une liberté contrôlée les interférences multiples, le croisement des discours, le dialogisme, le carnivalesque, l'ouverture sur autrui, l'autoreprésentation, l'« éclatement des frontières », la « subversion des codes »²⁸ et le rejet d'un système clos de pensée. Dans cette perspective, il est légitime de concevoir Alain Grandbois, à travers la série de signes parsemés dans *Avant le chaos*, comme un éminent précurseur du baroque contemporain et de la postmodernité avant la lettre. Il y a ainsi des silences qui parlent longtemps dans la nuit avant d'emplir l'histoire de leur fureur.

27 André-G. Bourassa, *op. cit.*, p. 71.

28 Voir à ce sujet l'ouvrage très éclairant de Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.